Un *κῶμος* de varones para el goce de Apolo

Marcas de *χορεία* en la *Pítica* 5 de Píndaro


Pablo Cardozo
UBA / pablocardozo999@yahoo.com.ar

Resumen[1]

Este artículo presenta un análisis de la *Pítica* 5 de Píndaro rastreando las marcas de χορεία en el texto y articula la perspectiva propuesta por Mullen con la teoría coral. Se destaca el término κῶμος como la palabra que da cuenta del canto, la instrumentación y la danza. Se atiende también a la importancia de la primera tríada como el momento de mayor inventiva por parte del poeta, puesto que allí éste confiere estructura al resto de las tríadas. Asimismo, se analizan los momentos de detención epódica, en los que puede verse el punto de clímax en la narración.

Palabras claves

Píndaro
Pítica 5
χορεία
κῶμος
teoría coral

Abstract

This paper presents an analysis of Pindar's *Pythian* 5 searching for the marks of χορεία in the text and it articulates Mullen's insight with the choral theory. It highlights the term κῶμος as the word that accounts for the singing, the orchestration and the dancing. It pays special attention to the importance of the first triad as the moment of greater invention by the poet, since there he gives structure to the rest of the triads. Also, it analyzes the moments of epodic detention, in which the climax of the narration can be seen.

Key words

Pindar
Pythian 5
χορεία
κῶμος
choral theory

Introducción

En el presente trabajo se intentará investigar el contexto ritual de *performance* en la *Pítica* 5, prestando especial atención sobre el elemento principal a partir del cual consideramos deben ser leídas y entendidas las odas de Píndaro: la *χορεία*, entendida tanto como canto y danza de un coro de ciudadanos. Se parte de la perspectiva propuesta por Mullen (1982) para recobrar el sentido del componente de *χορεία*, esto es, la simultánea apelación a los oídos y a la vista como requisito imperativo y decisivo en la poesía danzada.

1. Este trabajo se encuentra enmarcado en los lineamientos generales establecidos en el proyecto de investigación "La prosodia de la Himnodia griega antigua. Métrica, música y danza en el lenguaje poético griego y la interpretación neoplatónica de los poetas antiguos" (UBACyT 2011-2014).

Para dar cuenta de esto, se intentará articular el análisis filológico del texto con otra línea de investigación procedente de los estudios homéricos: la teoría coral,[2] que explica la génesis del hexámetro homérico a partir de un ritmo de danza. Esta nueva teoría se fundamenta en los estudios de S. W. Allen (1973 y 1987), que reformula las marcas acentuales del griego antiguo, de modo que permite reconocer una prosodia totalmente diferente de la que conocemos, a partir de la cual se podría identificar patrones de concordancia entre el ictus métrico y el acento prosódico. Por lo tanto, se adhiere aquí a la propuesta de que el metro de las palabras y las figuras de la danza fluyen del mismo ritmo, aunque sin tomar necesariamente en sentido literal la idea de movimiento del pie por cada sílaba del lenguaje, debido a la importancia inherente a la estructura triádica del epinicio en su conjunto. En esta dirección, se considerará el uso del epodo como indicio de la coreografía en Píndaro, tal como lo plantea Mullen. El análisis de estos elementos como parte constitutiva de la secuencia lineal que conforman los elementos del lenguaje del epinicio permite evidenciar una correspondencia entre los aspectos sintácticos, métricos y rítmicos, correspondencia que, por supuesto, lejos de ser rígida, se adapta a las variables presentes en toda la estructura general de la oda. Siguiendo esto, se puede llegar a la comprensión de la operación mediante la cual el poeta logra la elaboración artística de los poemas, la *poikilía*, es decir, la articulación de los variados elementos tomados del contexto cultural y que constituye la *harmonía* del poema, entendida en un nivel conceptual (Torres, 2007: 150).

2. Cfr. David (2006), Abritta (2010).

κῶμος: danza, voz e instrumentación

Para poder reconstruir el contexto ritual de *performance* dependemos casi enteramente de la evidencia interna de las odas. Así aparece en la *Pítica* 5 que celebra, al igual que la *Pítica* 4, la victoria del carro de Arcesilao IV de Cirene en el 31º festival Pítico, pero sigue un esquema más regular. Comenzando por una *gnóme* sobre la relación entre la excelencia y la riqueza, el poema relata la victoria del auriga Carroto antes de narrar la fundación de Cirene por Bato. El contexto de *performance* parece ser el de las fiestas Carneias, celebración conjunta del dios Apolo, el héroe Bato y la ciudad de Cirene. Currie (2005: 239-246) ha sugerido que en estas fiestas no sólo se rinde culto al fundador, sino también a sus sucesores muertos; a éstos se asimila Arcesilao a través de una serie de correlaciones dentro de la misma oda (*íbid*: 246-247).

Desde la antigüedad se ha asumido que las odas de Píndaro fueron ejecutadas por un coro y, aunque la posibilidad de *performance* monódica no está excluida por la crítica actual, la *performance* coral era la regla para la poesía epinicia (Currie, 2005: 16-17). La *Pítica* 5 fue representada por un coro de varones jóvenes en el cortejo festivo a Apolo por las calles de Cirene y resulta relevante aquí la designación elegida por Píndaro de κῶμος (y no χορός): el motivo de la recepción, que se presenta como tópico de la literatura comástica, implica una conexión entre el epinicio y la llegada del κῶμος a su destino.[3] El κῶμος se aplica, en general, a cualquier celebración móvil y no sólo al grupo embriagado tras un simposio y, en este caso particular, la recepción se dirige al vencedor mismo:

3. Cfr. Torres (2007).

> μάκαρ δὲ καὶ νῦν, κλεεννᾶς ὅτι
> εὖχος ἤδη παρὰ Πυθιάδος ἵπποις ἑλὼν
> δέδεξαι τόνδε κῶμον ἀνέρων, (P. 5. 20-23)

> E incluso ahora, bienaventurado, porque ya habiendo obtenido el motivo de gloria con tus caballos desde la famosa Pítica, has recibido este cortejo de varones.

El verbo δέδεξαι (de δέχομαι) representa el término de decoro, la dicción convencional formal para el acto de recibir y dar bienvenida al κῶμος. Se puede asumir que el verbo podría designar la ubicación espacial de los sujetos del coro y al mismo tiempo indicar de manera inequívoca en qué punto en el espacio el κῶμος debe terminar. Es el mismo vencedor el que es puesto en el extremo de bienvenida del κῶμος, Arcesilao, no sólo el vencedor, sino el rey que se celebró sobre las calles de sus ricos dominios junto con sus antepasados fundadores (vv. 90-93).

Si bien la *Pítica* 5 no hace referencia explícita a la danza, es posible asumirla si se toma en consideración lo que dicen las otras odas de Píndaro.[4] En *Nemea* 5, vv. 20-25 el coro de las Musas canta y danza.[5] En *Nemea* 8, v. 19 una primera persona dice: "yo estoy con mis pies ligeramente equilibrados" (ἵσταμαι δὴ ποσσὶ κούφοις). Referencias a los pies de los bailarines son comunes en la poesía griega temprana, por lo cual es razonable pensar estos "pies ligeramente equilibrados" como directa referencia a la danza. Por otro lado, en la *Olímpica* 1, v. 100, el poeta declara: ἐμὲ δὲ στεφανῶσαι κεῖνον ἱππίῳ νόμῳ Αἰοληΐδι μολπᾷ χρή ("es preciso coronar a este hombre -Hierón- con tonada hípica a modo de canto y danza eolio"), donde μολπᾷ, de μολπή ("canto y danza"), en efecto puede contener alusiones directas a la métrica, así como a los efectos armónicos del epinicio.

Píndaro usa la mayoría de las veces la palabra κῶμος, la fiesta de procesión en honor de la victoria, para dar cuenta pronunciadamente tanto del elemento mismo de la danza como de la voz e instrumentación en conjunto.[6] En este sentido, resulta relevante que en el v. 103 se sugiera que el κῶμος de varones canta: τὸν ἐν ἀοιδᾷ νέων / πρέπει χρυσάορα Φοῖβον ἀπύειν ("es conveniente que en el canto de los varones jóvenes, él – Arcesilao – exalte a Febo, portador de la espada dorada"). Muchas veces en la *performance* coral el poeta toma el liderazgo y orquesta la danza, usualmente tocando la cítara, de modo que la unidad de poeta, bailarines y música alcanza su perfección justamente por su presencia (o la de un intérprete que lo represente) en los coros para los que ideó la letra, la música y la coreografía por igual. No obstante, la aparición de la primera persona en el poema[7] implica un efecto de fusión entre Píndaro, el coro y su líder.[8]

La primera tríada

En la lírica la danza está fundamentalmente subordinada al *lógos*: el poeta lírico es creador del ritmo. En esta dirección, David (2006: 217-219) analiza la poesía de Píndaro como *epifanía* a través de la danza coral, que es el movimiento de la épica tradicional. Pero si en Homero, el acento se determina por el ictus, en la poesía lírica es a la inversa: el ictus está determinado por el acento. Mientras que el poeta épico responde al ritmo, en la lírica el poeta lo crea. David sugiere que cada sílaba representaría un paso. Sin embargo, es mi opinión que esta correlación no debe tomarse en el sentido literal de un movimiento del pie por cada sílaba del lenguaje, sino más bien como el efecto conjunto de los metros del epinicio en relación con la estructura triádica.[9]

4. Frente la postura de enfocar cada oda individualmente, propuesta por Young (1970), adherimos a la premisa metodológica sobre el estudio de textos pindáricos que considera legítima la transferencia de elementos que aparecen en una oda determinada a otra, propuesta por Slater (1977 y 1988). La referencia constante a los códigos convencionales de la audiencia panhelénica autoriza la transferencia de imágenes, léxicos y ejemplos mitológicos dentro del corpus. Cfr. Torres (2007: 67).

5. ἔχω γονάτων ὁρμὰν ἐλαφράν· / καὶ πέραν πόντοιο πάλλοντ᾽ αἰετοί. / πρόφρων δὲ καὶ κείνοις ἄειδ᾽ ἐν Παλίῳ / Μοισᾶν ὁ κάλλιστος χορός, ἐν δὲ μέσαις / φόρμιγγ᾽ Ἀπόλλων ἑπτάγλωσσον / χρυσέῳ πλάκτρῳ διώκων ἁγεῖτο παντοίων νόμων˙ ("Tengo en mis rodillas movimiento ligero; y hacia el otro lado del mar se balancean las águilas. Y bondadoso, a aquellos cantaba también en el Pelión el bellísimo Coro de las Musas, y en medio de ellas Apolo, tocando su lira de siete tonos con plectro de oro, dirigía melodías de todo tipo." *Nemea* 5, 20-25).

6. Cfr. Mullen, pp. 21-31.

7. Cfr. v.73 τὸ δ᾽ ἐμὸν, v. 76 ἐμοὶ πατέρες, v. 80 σεβίζομεν, v. 108 ἐρέω, v. 124 εὔχομαί.

8. Para una lectura más detallada sobre la relación entre la primera persona en los epinicios pindáricos y el término κῶμος, cfr. Morgan (1993: 1-15).

9. Cfr. *Infra.*

El metro en la *Pítica* 5 es el eólico, categoría así llamada por el papel que desempeñan los *cola* asimétricos. De este modo, se presenta con un ritmo más ligero y vivo que el estable y regular dáctilo-epitrito, predominante en odas tales como la *Pítica* 4, y le confiere al epinicio un carácter similar al de los peanes.[10] Este efecto es causado por el uso de créticos, la evasión de dáctilos, la frecuente resolución y la pequeña longitud de versos. Mientras que el dáctilo aparece esporádicamente,[11] el eólico es dominante. De hecho, siguiendo el esquema métrico de Snell (1987: 78-79), hay un considerable número de versos que se componen sólo de metros eólicos y anceps (vv. 1, 4, 6, 9, 11 en la estrofa; vv. 7 y 8 en el epodo), entre los que se encuentra la *gnóme* del v. 1, donde ὁ πλοῦτος εὐρυσθενής ocupa un verso entero. No hay secuencias enteras de dáctilos en absoluto. Todo esto implica una extrema elasticidad rítmica, relacionada con el carácter melódico del epinicio.

No obstante, esta libertad que ostenta el poeta (y que se expresa a través del metro) paradójicamente sólo es posible en la primera tríada. Es aquí donde el poeta otorga estructura al resto de la oda dando paso a un posterior nivel de restricción: el ritmo elegido en la estrofa constriñe a una forma fija a la antistrofa y subsiguientes tríadas, así como el primer epodo al segundo y subsiguientes epodos. Se puede agregar que así como la primera tríada confiere una estructura formal al resto de las tríadas, análogamente otorga estructura a la estética de *performance*, que emerge en la intersección de la ocasión y el tipo de dicción tradicional evocado.[12] Es aquí donde se sintetizan tanto los códigos culturales de la vida arcaica, bien conocidos por el público, como los elementos específicamente relacionados con el contexto religioso, que van a estar presentes en toda la oda: riqueza y excelencia (πλοῦτος y ἀρετᾷ), el poder dado por los dioses (θεόσδοτον δύναμιν v. 14), Apolo como el dios del festival establecido (v. 23), el dios como causa de todo (παντὶ μὲν θεὸν αἴτιον v. 25). Esto puede verse también sobre todo en la presencia de palabras que van a hacer eco en el resto de las tríadas. Estas palabras aparecen especialmente en la primera tríada y se manifiestan en el resto de la oda, tal como lo muestra Currie (2005: 247): en primer lugar, los ecos entre los vv. 14 (τὸ μέν, ὅτι βασιλεύς ἐσσί / μεγαλᾶν πολίων . "Por un lado, <u>porque rey eres de grandes</u> ciudades") y 96 (βασιλέες ἱεροί ἐντί, μεγαλᾶν δ' ἀρετᾶν. "<u>Reyes</u> consagrados <u>son</u>, y gran excelencia"); en segundo lugar, los ecos tautométricos (φρενί en los vv. 19 y 101 en posición final de verso) y los ecos no tautométricos (v. 14 ἐν δίκᾳ con v. 103 ἔνδικόν; v. 20 y 94 μάκαρ; v. 14 ὄλβος con v. 102 ὄλβον y v. 22 κῶμον con v. 100 κώμων). A partir de éstos se establece una relación de cercanía entre la antistrofa de la primera tríada y la estrofa de la cuarta; la primera refiere a la bienaventuranza de Arcesilao; la última a la de los reyes Batíadas muertos, lo cual representa una continuidad con respecto a los héroes del pasado.

Tomando en cuenta la influencia rectora de la primera tríada en la *Pítica* 5, se procederá a llevar a cabo el mapa métrico-prosódico de la misma según los lineamientos de la teoría coral.[13] A partir de esto, se puede focalizar nuestra atención sobre ciertas consideraciones a desarrollar posteriormente.

Estrofa A':

⏑ –̀ ⏑ – – ⏑ –́
ὁ πλοῦτος εὐρυσθενής, ||
⏑ –̀ ⏑ ⏑ ⏑ –̀ ⏑ – ⏑ –̀ ⏑ ⏑ –̀
ὅταν τις ἀρετᾷ κεκραμένον καθαρᾷ ||

10. Cfr. Currie (2005).

11. En total sólo en cinco versos: el quinto y el décimo de la estrofa; el quinto, sexto y noveno del epodo.

12. Cfr. Aloni (1998).

13. Resulta importante señalar que la nueva teoría del acento está basada en la noción de contonación, que es la combinación de un acento oxítono y un acento barítono. Un acento oxítono es un ascenso en el tono de la voz mientras que un acento barítono es un fuerte descenso en el tono de la voz que sigue a un oxítono. El principal énfasis prosódico de la palabra se halla en la posición del acento barítono. A partir de esto, se puede interpretar las marcas acentuales de la siguiente forma:
⏑ –̀ ⏑ – –̀ ⏑ –̀
μάκαρ μὲν ἀνδρῶν μέτα
/ ⏑ –̀ ⏑ – –̀ ⏑ –̀ ⏑ – ⏑ ⏑ –́
ἔναιεν, ἥρως δ᾽ ἔπειτα λαοσεβής. (vv. 94-95) "Bienaventurado entre los hombres habitaba, y luego héroe honrado por el pueblo"

14. Un acento circunflejo marca una contonación completa sobre una sílaba, es decir, un ascenso y un posterior descenso en el tono de la voz; por ejemplo, en ἀνδρῶν, la *omega* tiene un ascenso en el tono en su primera mora y un descenso en la segunda que lleva el énfasis prosódico. Por otro lado, un acento agudo marca, en principio, solamente un ascenso en el tono: si es seguido por una sílaba larga, en esa sílaba se completa la contonación y es por lo tanto donde cae el principal acento de esa palabra. Por ejemplo, en ἔναιεν, en la *épsilon* asciende el tono y en –αι desciende fuertemente, cayendo en esa sílaba la principal intensidad de la palabra. Si el acento agudo cae en una sílaba cerrada, se considera equivalente a un circunflejo. Un acento agudo en una sílaba larga pre-pausal, como en λαοσεβής, en el último pie, permite también completar la contonación. Finalmente, un acento agudo seguido de sílaba breve no completa la contonación. Cfr. Abritta (2010).

βροτήσιος ἀνὴρ πότμου παραδόντος, αὐτὸν ἀνάγῃ ||
πολύφιλον ἑπέταν. ||
ὦ θεόμορ᾽ Ἀρκεσίλα, ||
σύ τοί νιν κλυτᾶς ||
αἰῶνος ἀκρᾶν βαθμίδων ἄπο ||
σὺν εὐδοξίᾳ μετανίσεαι ||
ἕκατι χρυσαρμάτου Κάστορος: ||
εὐδίαν ὃς μετὰ χειμέριον ὄμβρον τεὰν ||
καταιθύσσει μάκαιραν ἑστίαν. |||

Antistrofa:

σοφοὶ δέ τοι κάλλιον ||
φέροντι καὶ τὰν θεόσδοτον δύναμιν. ||
σὲ δ᾽ ἐρχόμενον ἐν δίκᾳ πολὺς ὄλβος ἀμφινέμεται: ||
τὸ μέν, ὅτι βασιλεὺς ||
ἐσσὶ μεγαλᾶν πολίων, ||
ἔχει συγγενὴς ||
ὀφθαλμὸς αἰδοιότατον γέρας ||
τεᾷ τοῦτο μιγνύμενον φρενί: ||
μάκαρ δὲ καὶ νῦν, κλεεννᾶς ὅτι ||
εὖχος ἤδη παρὰ Πυθιάδος ἵπποις ἑλὼν ||
δέδεξαι τόνδε κῶμον ἀνέρων, |||

Epodo

Ἀπολλώνιον ἄθυρμα. τῷ σε μὴ λαθέτω ||
Κυράνᾳ γλυκὺν ἀμφὶ κᾶπον Ἀφροδίτας ἀειδόμενον, |
παντὶ μὲν θεὸν αἴτιον ὑπερτιθέμεν: |
φιλεῖν δὲ Κάρρωτον ἔξοχ᾽ ἑταίρων: |
ὃς οὐ τὰν Ἐπιμαθέος ἄγων |

– ⏑ ⏑ –̀ ⏑ ⏑ ⏑ –̀ ⏑́ ⏑ – – ⏑ –̀
ὀψινόου θυγατέρα Πρόφασιν, Βαττιδᾶν |
⏑ –́ ⏑ ⏑ ⏑ –̀ | ⏑ – ⏑– –̀ |
ἀφίκετο δόμους θεμισκρεόντων:
– ⏑ – –́ ⏑ –
ἀλλ᾽ ἀρισθάρματον ||
⏑⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –̀ ⏑ – – ⏑́ ⏑ – ⏑́ ⏑⏑ ⏑ –̀ – ⏑ –̀
ὕδατι Κασταλίας ξενωθεὶς γέρας ἀμφέβαλε τεαῖσιν κόμαις, |||[15]

15. *P.* 5. Vv. 1-31.

Estrofa:

La riqueza es muy poderosa
cuando, mezclada con la pura excelencia,
alguien, un varón mortal, transmitiéndole el destino, la lleva
como compañera de muchos amigos,
¡Oh Arcesilao, bendito por los dioses!
tú sin duda del glorioso tiempo
desde los elevados peldaños
con buena reputación la buscas
gracias a Cástor, de carro de oro,
quien, tras la tempestuosa lluvia,
la calma derrama sobre tu venerable hogar.

Antistrofa:

Pero los sabios sin duda más bellamente
llevan incluso el poder dado por los dioses.
Y mientras marchas en lo justo, gran dicha te rodea.
Por un lado, porque eres rey
de grandes ciudades; la congénita mirada tiene
como botín más venerable
esto, unido con tu pensamiento,
e incluso ahora, bienaventurado,
porque ya habiendo obtenido
el motivo de gloria con tus caballos desde la famosa Pítica,
has recibido este cortejo de varones jóvenes,

Epodo:

gozo para Apolo; y por esto que no se te olvide,
en Cirene cuando celebres el canto en torno al dulce jardín de Afrodita,
establecer al dios como causa de todo
y querer a Carroto sobresaliente entre sus compañeros.
Él sin traer a la hija de Epimeteo, Excusa,
de Pensamiento Tardío, vino a los palacios de los Batíadas,
administradores de justicia;
sino que, hospedado por el agua
de la [fuente] Castalia, ciñó en tus cabellos el premio del mejor carro.

Como se puede ver, los versos en general son cortos, especialmente en la sección de los vv. 4 a 6 de la estrofa. La mitad de sus versos están formados por menos de ocho sílabas (vv. 1, 4, 5, 6). A partir de esto, importa prestar especial atención sobre todo en la brusca transición a versos de mayor longitud[16] que contrasta con la gradual y suave transición de un verso a otro en el epodo, cuyos versos tienden a ser más largos que en la estrofa (excepto vv. 7

16. De versos largos (vv. 1-3) a cortos (vv. 4-6) y de cortos a largos (6-11).

y 8).[17] En este sentido, el tipo de reforzamiento acentual, en relación con el ritmo no-uniforme presente en toda la tríada, deja una impresión auditiva de aceleración y desaceleración, de avance y de freno, al mismo tiempo que se hace visible en el metro mismo del poema en forma de marcas de pausas sobre el final de los versos.[18] Estas pausas de final de versos quedan claramente marcadas en los momentos de especial atención sobre diferentes tipos de nombres que transmiten información conocida por la audiencia, puestos en lugares de énfasis, al inicio o al final de verso para destacar el primero o el último lugar en la unidad métrica.[19] Se puede encontrar:

a) Nombres propios del ganador y héroes.
b) Nombres de lugares míticos o reales y gentilicios.
c) Nombres de dioses u otras divinidades.
d) Pronombres personales y relativos.
e) Palabras conocidas por el público, relevantes en la oda.

A fin de simplificar, en el siguiente cuadro se divide, por un lado, los nombres que resulten conocidos por la audiencia y, por otro lado, las palabras relevantes en la oda y pronombres. El propósito en definitiva es graficar la gran cantidad de palabras conocidas que sirven de refuerzo, de énfasis, a las marcas de pausa, sea en posición inicial de verso o bien en posición final:

	Posición inicial	**Posición final**
Nombres propios	v. 22 Ἀπολλώνιον v. 23 Κυράνας v. 31 ὕδατι Κασταλίας v. 37 Κρισαῖον v. 41Κρῆτες v. 45 Ἀλεξιβιάδα v. 55ὁ Βάττου v. 70 ἐν Ἄργει v. 73 ἀπὸ Σπάρτας v. 79 Ἄπολλον v. 81 Κυράνας v. 83Τρῶες Ἀντανορίδαι v. 87τοὺς Ἀριστοτέλης v. 114 ἔν τε Μοίσαισι v. 122 Διός v. 85 ἐν Ἄρει v. 80 Καρνήϊ᾽	v. 5 Ἀρκεσίλα v. 9 Κάστορος v. 41 Παρνασσίῳ v. 45 Χάριτες v. 60 Ἀπόλλων v. 69 Λακεδαίμονι v. 70 Πύλῳ v. 71Ἡρακλέος v. 75 Αἰγεΐδαι v. 90Ἀπολλωνίαις v. 96 Ἀΐδαν v. 105 Πυθωνόθεν

17. Cfr. Itsumi (2009:223).

18. El acento tradicional está basado en la cantidad y es considerado usualmente “acento musical”. Y si bien en el estudio de una lengua muerta es inevitable hacer especial énfasis sobre la palabra escrita, es bueno recordar que la escritura es secundaria respecto del discurso y, aunque muchas veces puede desviarse de él, tiene al discurso como fundamento último. Por lo tanto, la clave de la lectura de los textos griegos se encuentra simplemente en leer los acentos de la palabra escrita en correlación con la melodía del discurso. Cfr. Allen (1973), cap. 6, p.116-120.

19. Cfr. Mullen (1982).

	Posición inicial	Posición final
Palabras relevantes en la oda y relativos	v. 1 ὁ πλοῦτος v. 2 ὅταν v. 6 σύ v. 12 σοφοὶ v. 20 μάκαρ v. 27 ὃς (Carroto) v. 39 θεοῦ v. 46 μακάριος v. 60 ὁ (artículo) v. 63 ὃ καὶ (Apolo) v. 76 εμόι πατ'ερες v. 74 ὅθεν v. 97 βασιλ'εες ἱεροὶ v. 98 ἀρετὰν v. 103 σφὸν 'όλβον v. 107 μ'ελος χαρ'ιεν v. 116 'ὁσαι (por σοφ'ος) v. 123 δάιμον	v. 13 θεόσδοτον δύναμιν v. 15 ὅτι βασιλεὺς v. 20 ὅτι v. 22 κῶμον ἀνέρων v. 67 εὐνομ'ιαν v. 73 κλ'εος v. 89 θεῶν v. 103 χάριν v. 104 ἀοιδᾷ ν'εων v. 115 σοφ'ος v. 117 τελεῖ δ'υνασιν v. 118 μ'ακαρες

En un sentido general, mito y ritual aparecen como fuerzas para la estabilidad cultural ligados al oficio poético en su función de memorial, es decir, como transmisor y conservador de la memoria colectiva e individual de los ciudadanos.[20] Es el metro el vínculo que une la poesía a la esfera de lo marcado y estable, en tanto le confiere su papel especial en la preservación de la sociedad misma.[21] Si el ritmo se conserva a través del metro, su *harmonía*, entendida en su sentido más técnico y preciso (es decir, el sentido diacrónico de la *harmonía* griega[22]), estaría dada por las marcas acentuales presentes en la secuencia verbal del poema, sumadas al acompañamiento musical. De este modo, se puede entender las tres partes que conforman la tríada del epinicio como un indicio del movimiento en ritmo no-uniforme de avance y retroceso, a partir del carácter irregular del metro eólico. Así, metro y ritmo se consuman en *harmonía* que deviene en *χορέια*, evocando de este modo el movimiento de la danza como epifanía de la deidad invocada.

20. Para una lectura más detallada sobre la oralidad de la poesía de Píndaro, Cfr. Gentili (1a ed. 1984), quien trabaja con los tres componentes básicos de la oralidad establecidos por la crítica reciente: comunicación oral o *performance*, transmisión oral y composición oral, cada uno de los cuales presenta una relación diferente con respecto a la escritura.

21. Cfr. Aloni (1998).

22. Cfr. Torres (2007).

Estrofa, antistrofa y epodo

Ahora quedaría por determinar de qué forma se lleva a cabo este movimiento. Los metricistas y escoliastas tardíos usualmente describen a las odas triádicas de la lírica arcaica de la siguiente forma: la estrofa como danza con el coro moviéndose en círculos en una dirección; la antistrofa como danza en dirección inversa y el epodo como canto de pie en un lugar fijo. Al respecto, Mullen dice:

> Claramente si esta era en efecto la regular convención de la coreografía triádica, entonces el epodo destacaría en contraste dramático lo que venía antes y después de él, porque mientras la vista ha dejado de estar comprometida con el círculo de los bailarines, el oído se comprometería mucho más profundamente con el sonido y el significado de la canción. Inevitablemente el espectáculo del coro, haciendo un alto para cantar las palabras del epodo, incrementaría su solemnidad y el poeta podría calcular este efecto por adelantado durante la composición (Mullen, 1982: 92-93).

Mullen ha demostrado el entrelazamiento e interdependencia de los elementos que conforman la tríada en función de la coreografía. Si en la estrofa y antistrofa el verso prosigue un movimiento de pie, el momento epódico es la cesación de movimiento. Al respecto, David dice que mientras el círculo es el camino, tanto en espacio como en narrativa, el epodo es el destino, el lugar de llegada y a su vez de partida, τέλος y ἀρχή (David, 2006: 243). Esta complejidad rítmica se hace manifiesta en la secuencia lineal que conforman los elementos del lenguaje del poema, esto es, léxico, imágenes, las sentencias y los relatos mitológicos. En efecto, los tres componentes de la tríada presentan la tendencia a mostrar no sólo importantes nombres al inicio o al final de verso, como queda señalado en el apartado anterior, sino también frases temáticas sobre los aspectos del material mítico. Estas con frecuencia aparecen en el epodo, muchas veces entrelazando el final de la antistrofa y el inicio del mismo, bajo la forma de encabalgamientos, característica presente en las odas de Píndaro. En esta dirección, Mullen se centra en los momentos de detención epódica y reconoce como temas de epodo: i) la analogía que se establece entre el atleta y el héroe; ii) la palabra χάρις como término que es utilizado en un gran número de odas pindáricas para introducir tanto la victoria del atleta, como el favor del dios sobre el héroe[23] y iii) las *gnõmai*, los preceptos sobre la condición humana, que sirven de puente para el movimiento que va desde las cuestiones referidas al atleta hacia las referidas a la edad heroica.[24] Me centraré en la disposición del material temático de cada uno de los epodos del poema a fin de de destacar el momento de clímax que emerge en cada epodo. De esta manera se puede encontrar:

23. Mullen (1982:100).

24. *Ibid*, p. 117.

- Epodo I: el poeta insta a no olvidar poner al dios como causa de todo y estimar a Carroto.
- Epodo II: Apolo protege a Bato de feroces leones.
- Epodo III: tras su muerte, se le da a Aristóteles una tumba especial en el borde de la plaza.
- Epodo IV: súplica a Zeus por el éxito de la estirpe de Bato en Olimpia.

A partir de esto, se verifica en el v. 45 de la antistrofa 2 (Ἀλεξιβιάδα, σὲ δ' ἠΰκομοι φλέγοντι Χάριτες. "Alexibíades, te iluminan las Gracias de bellos cabellos") que Alexibíades, Carroto, logró la victoria en Libia después de un gran esfuerzo e inmediatamente en el epodo de la misma tríada Apolo protege de feroces leones a Bato, quedando en el medio, como puente, la *gnóme* del v. 54 (πόνων δ' οὔ τις ἀπόκλαρός ἐστιν οὔτ' ἔσεται. "Nadie está ni estará exento de labores"). De este modo, se hace evidente como tema del epodo la analogía entre el atleta y el héroe. El poeta marca la composición anular del epinicio[25] dejando en el medio, por un lado, la extraordinaria extensión del elogio al auriga[26] y, por otro, el mito de los fundadores, de modo que en la tercera tríada se encuentra el momento de clímax de la narración del material mitológico, que se va entrelazando de estrofa a antistrofa y de antistrofa a epodo en forma de encabalgamiento: aquí se puede ver desde la estrofa 3 hacia la antistrofa 3 el relato sobre los colonos de Bato, originalmente Egeidas, que vinieron desde Tera; de la antistrofa 3 hacia la primera frase del epodo 3, los troyanos descendientes de Antenor, que fueron refugiados después de la destrucción de Troya; a partir de ahí se pasa a la estrofa 4, dedicada al rey de Cirene, descendiente directo de su fundador Bato, que da comienzo a la victoria del clan así como de la ciudad.

25. En odas de cuatro tríadas el centro de la estructura varía entre la segunda y la tercera tríada. Esquemáticamente, la primera y la última están dedicadas a Arcesilao; las dos restantes, a Carroto y a Bato.

26. El elogio a Carroto constituye un cuarto de la oda, ocupando prácticamente una tríada completa. La única alabanza a un auriga comparable es la de la O. 8 (Cfr. Gildersleeve, 1965: 306).

Conclusiones

En este trabajo se llevó a cabo el análisis de la *Pítica* 5 de Píndaro intentando encontrar las marcas de *χορεία* en el texto, adoptando la perspectiva propuesta por Mullen (1982) en relación con la teoría coral. La condición para establecer los lineamientos de dicho análisis fue la búsqueda de evidencia dentro de la misma oda que diese cuenta del contexto ritual de *performance*, puesto que se ha considerado relevante remarcar, en primera instancia, el carácter ritual y religioso de los poemas para luego efectivamente poner a prueba este enfoque. En esta dirección, encontramos, por un lado, en el término κῶμος la palabra que da cuenta del canto, la instrumentación y, sobre todo, de la danza y, por otro, la importancia de la primera tríada como el momento de mayor inventiva por parte del poeta, puesto que es aquí donde confiere estructura al resto de las tríadas. Asimismo se ha destacado los momentos de detención epódica, en los que puede verse el punto de clímax en la narración. A partir del presente examen se pueden establecer pautas para ulteriores análisis de las odas monostróficas, o de odas de mayor o menor cantidad de tríadas, atendiendo a diferentes estructuras métricas.

Recibido: 21 de septiembre de 2012. Aceptado: 18 de octubre de 2012.

Bibliografía

- Abritta, A. (2010). "Sobre las posibilidades de un análisis coral en *Ilíada* 1.53-305". En *AFC* 23, 7-62.
- Aloni, A. (1998). *Cantare glorie di eroi: Comunicazione e performance poetica nella Grecia arcaica*. Torino: Scriptorium.
- Allen, W. S. (1973). *Accent and Rhythm*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Currie, B. (2005). *Pindar and the Cult of Heroes*. New York: Oxford University Press.
- David, A. P. (2006). *The Dance of the Muses. Choral Theory and Ancient Greek Poetics*. New York: Oxford University Press.
- Furley, W.; Bremer, I. (2001). *Greek Hymns*. Vol. 1: *The Texts in Translation*. Vol. 2: *Greek Hymns: Greek Texts and Commentary*. Tübingen: Tübingen Mohr Siebeck.
- Gentili, B. (1984). *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*. Roma: Laterza.
- Gildersleeve, B. S. (1965). *Pindar*. Reimpresión de la edición de 1890. Amsterdam: Adolf M. Hakkert.
- Itsumi, K. (2009). *Pindaric Metre: the 'other half'*. New York: Oxford University Press.
- Morgan, K. A. (1993). "Pindar the Professional and the Rhetoric of the ΚΩΜΟΣ", *CPh* 88, 1-15.
- Mullen, W. (1982). *Choreia: Pindar and dance*, Princeton.
- Snell, B.; Maehler, H. (ed.) (1987). *Pindarus. Pars I. Epinicia*. Leipzig: Teubner.
- Torres, D. A. (2007). *La escatología en la lírica de Píndaro y sus fuentes*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.
- West, M. L. (1982). *Greek Metre*. New York: Oxford University Press.